



Ebisu

Études japonaises

50 | automne-hiver 2013

Création et valeurs dans le Japon moderne

De l'objet manufacturé au patrimoine matériel : de la valeur de l'artisanat dans le Japon moderne

手工芸品から有形遺産へー近代日本における手仕事の価値をめぐって

From Manufactured Goods to Tangible Heritage: the Value of Crafts in Modern Japan

Damien Kunik



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ebisu/1171>

DOI : 10.4000/ebisu.1171

ISSN : 2189-1893

Éditeur :

Institut français de recherche sur le Japon (UMIFRE 19 MAEE-CNRS), Maison franco-japonaise

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2013

Pagination : 161-186

ISSN : 1340-3656

Référence électronique

Damien Kunik, « De l'objet manufacturé au patrimoine matériel : de la valeur de l'artisanat dans le Japon moderne », *Ebisu* [En ligne], 50 | automne-hiver 2013, mis en ligne le 21 juin 2014, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ebisu/1171> ; DOI : 10.4000/ebisu.1171

De l'objet manufacturé au patrimoine matériel

De la valeur de l'artisanat dans le Japon moderne

Damien KUNIK*

La distinction entre arts plastiques et artisanat au Japon est un fait relativement récent, apparu à l'époque Meiji comme un épiphénomène du travail de valorisation de l'art japonais entrepris par Ernest Fenollosa (1853-1908) et Okakura Tenshin 岡倉天心 (1862-1913). Cette division conceptuelle s'est constituée, entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, par la redéfinition intellectuelle et institutionnelle de la notion d'art, et le questionnement inhérent à la dimension fonctionnelle de l'objet artisanal.

Il est évidemment possible, avec nos catégories actuelles, d'opérer une distinction générale entre des formes purement utilitaires de l'artisanat, celles de la proto-industrie (vaisselle, mobilier, production d'outils), et des formes d'artisanat d'art (« arts décoratifs » ou « arts appliqués ») depuis des temps reculés. Néanmoins, l'exemple bien connu de l'ennoblissement de pièces céramiques d'origine modeste par le monde du thé fait comprendre que les deux formes n'ont pas été péremptoirement rangées dans des catégories différentes avant la restauration de Meiji.

Par ailleurs, quelle que soit la valeur culturelle, sociale ou économique que le Japon prête à l'art aujourd'hui et quelles qu'aient été les transformations que la notion a connues durant le siècle dernier, son existence et la nécessité affirmée de son appréciation n'ont cependant jamais été remises en cause du tournant de Meiji à nos jours. Il en va tout autrement de l'artisanat.

* Université de Genève/université Keiō.

De par la dimension utilitaire de l'objet artisanal, il aurait semblé possible que celui-ci disparaisse avec l'industrialisation de l'archipel, puisque, d'un point de vue productiviste, l'artisanat ne peut satisfaire techniquement les critères contraignants de l'économie de marché. La disparition définitive de l'artisanat utilitaire au profit d'une production de masse n'aurait d'ailleurs sans doute pas empêché la conservation de sa frange la plus « artistique », héritière des arts décoratifs d'Edo, par le milieu des beaux-arts, ou un glissement progressif de cette frange vers la sphère du design industriel émergeant au Japon vers 1900. Mais une fois encore, il n'en a rien été. L'artisanat japonais, dans toutes ses dimensions esthétiques et fonctionnelles, constitue aujourd'hui un patrimoine culturel régulièrement mis en avant, loué internationalement, générant profits et discours qui ne semblent pas voués à perdre leur importance.

Par une analyse des figures et des institutions qui légitiment la valeur de l'artisanat japonais, le présent article se donne donc d'une part pour objectif de comprendre les mécanismes qui auront permis à celui-ci de survivre à deux phénomènes qui auraient pu lui être fatals : sa mise à l'écart du monde des arts et sa confrontation à l'émergence d'une industrie de masse. D'autre part, et il s'agit là d'un corollaire du point précédent, cet article cherchera à proposer un état des lieux de l'artisanat japonais moderne et contemporain en déterminant le rôle de quelques-uns des acteurs qui se sont intéressés à la question, tout en relevant les points communs et les divergences entre ceux-ci. En effet, divers réseaux d'influence affirment aujourd'hui, de manière consensuelle, œuvrer pour la préservation d'un patrimoine culturel et la valorisation d'un savoir-faire manufacturier. Cependant, il est clair que les chemins empruntés, les publics visés et les objets produits peuvent différer considérablement les uns des autres, à tel point qu'il serait peut-être bon de parler *des* artisanats japonais, non pas pour en évoquer les différents champs d'activité mais pour en faire comprendre la nature plurielle.

Point d'ancrage historique : les arts décoratifs japonais entre 1870 et 1900

Pour pleinement saisir l'état de l'artisanat et des arts décoratifs japonais tel qu'il se présente immédiatement après 1868, il nous paraît d'abord utile de souligner les transformations profondes que l'industrie de l'archipel enregistre dans les trois dernières décennies du XIX^e siècle. La grande vague de modernisation que connaît le Japon à cette époque est d'abord et avant tout une modernisation industrielle dont les effets sur le monde des métiers manuels sont immédiatement évidents. Le renouvellement des outils et l'acquisition de savoirs technologiques modernes ont lieu avec une rapidité extrême et la chose est en particulier vraie dans le cas des arts décoratifs.

L'exportation vers l'étranger de produits manufacturés a une longue histoire au Japon. Parmi les produits les plus fréquemment distribués en Occident, nous pouvons notamment citer le cas de la porcelaine produite dans la région d'Arita 有田 au nord du Kyūshū, qui transitait par le comptoir hollandais de Nagasaki avant de rejoindre l'Europe. Or, cette production, qui avait connu un succès commercial important du milieu du XVII^e au milieu du XVIII^e siècle, avait décliné par la suite face à l'abondante contrefaçon chinoise, puis occidentale. Il est nécessaire d'insister ici sur le fait que le renouvellement technologique des débuts de l'époque Meiji est politiquement valorisé pour deux raisons. L'attrait est double puisque si le gouvernement encourage effectivement la modernisation des connaissances scientifiques de manière théorique d'une part, ces connaissances peuvent être immédiatement mises à profit en faisant redémarrer la machine commerciale japonaise. Les arts décoratifs et l'artisanat du Japon de la fin du XIX^e siècle s'inscrivent ainsi naturellement dans une logique internationale d'économie de marché.

Dans les mois qui suivent la restauration impériale, des étrangers arrivent en nombre pour offrir et monnayer des savoirs qui répondent à de tels besoins de croissance. C'est notamment le cas du chimiste allemand Gottfried Wagener (1831-1892), engagé à l'origine par une firme américaine installée à Nagasaki, mais qui, dès l'année 1870, entre au service du gouvernement japonais pour enseigner dans les collèges techniques. La figure de Wagener incarne à sa façon la modernisation rapide des métiers de l'artisanat au Japon. Il serait fastidieux de retracer la longue carrière du

chimiste allemand qui restera dans le pays jusqu'à sa mort, mais il nous paraît nécessaire de relever quelques éléments de celle-ci.

Premièrement, Wagener enseigne la glaçure, la chimie de la céramique et celle des colorants textiles, tour à tour à Arita¹, au Bureau de la chimie (Seimikyoku 舎密局) de Kyoto, à l'université impériale de Tokyo (Teikoku daigaku 帝國大學) ou à l'École supérieure de technologie de Tokyo² (Tōkyō shokkō gakkō 東京職工学校). La longue liste des établissements nouvellement créés dans lesquels l'Allemand est actif illustre à elle seule l'abondance des espaces d'enseignement consacrés au renouvellement du secteur et les mutations technologiques du monde des arts décoratifs durant ces décennies.

Deuxièmement, Wagener est lui-même conseiller du gouvernement japonais lors des expositions universelles de Vienne en 1873 et de Philadelphie en 1876. C'est donc l'une des figures qui orientent la destinée des arts décoratifs japonais tels qu'ils sont présentés à l'Occident à cette époque. De plus, il emmène avec lui en Europe nombre de ses étudiants japonais, des artisans versés dans les techniques de la céramique, de la sérigraphie, de l'architecture ou de la fabrication de papier et les initie aux vogues artistiques occidentales. De ces voyages reviendront au Japon un regard internationalisé sur l'esthétique de l'artisanat, mais également des techniques et des outils inconnus jusque-là. Un étudiant de Wagener, le teinturier Date Yasuke 伊達弥助 (1839-1892), rapportera par exemple de son voyage à Vienne un métier à tisser Jacquard, le premier à parvenir au Japon. Cet apport technologique aura un impact important sur la mécanisation des techniques de tissage de la ville de Kyoto (Kajinishi 1958 : 251-256).

Ce moment d'histoire industrielle n'étant pas notre problématique, il nous suffit de dire pour introduire notre propos que la fin du XIX^e siècle est donc dans le cas de l'artisanat japonais la période de l'internationalisation des techniques et des formes³. L'élément a cependant son importance,

1. Où il est engagé en qualité de professeur privé par le fief de Saga 佐賀.

2. Qui devient en 1929 l'université de technologie de Tokyo (Tōkyō kōgyō daigaku 東京工業大学).

3. Pour plus d'informations sur cette étape spécifique de la modernisation des arts décoratifs japonais, le lecteur pourra consulter le catalogue de l'exposition *Les arts décoratifs japonais face à la modernité. 1900-1930* organisée à l'hiver 2010 à la Maison de la culture du Japon à Paris (Matsubara 2010).

car s'articulera dès lors le paradigme que nous souhaitons explorer. Si des pièces japonaises, manufacturées dans un petit nombre de centres régionaux aptes à se moderniser rapidement, rencontrent alors un succès international en s'accordant avec l'esthétique mondialisée des arts décoratifs de leur temps, le discours qui fait de l'artisanat japonais dans sa totalité culturelle et territoriale un patrimoine identitaire fort n'est pas encore né.

Le mouvement des arts populaires

Étant donnée cette situation, l'artisanat du Japon n'aurait pas le poids culturel et symbolique qu'il a aujourd'hui sans le travail passionné de Yanagi Muneyoshi (ou Sōetsu) 柳宗悦 (1889-1961) et du mouvement des arts populaires (*mingei undō* 民藝運動) fondé par lui et quelques-unes de ses relations au milieu des années 1920 : Yanagi s'est élevé contre la modernisation et l'industrialisation des métiers manuels japonais qu'il considérerait comme une forme nocive d'acculturation. Nombre d'ouvrages sur le personnage⁴ et sur le mouvement⁵ existent aujourd'hui et il ne nous paraît donc pas nécessaire de les présenter ici. Cependant, il est impossible de faire l'impasse sur le mouvement des arts populaires dans le domaine de l'artisanat japonais moderne tant l'approche pionnière de son fondateur aura été déterminante pour en valoriser le développement. Si Yanagi n'est qu'un acteur parmi d'autres de la persistance de l'artisanat dans le Japon contemporain, il est chronologiquement le premier à avoir consciemment œuvré à cette fin. Dans son action se déclinent ensuite les éléments les plus pertinents de cette réussite : invention d'une expression esthétique posée alors comme avant-gardiste, usage d'une rhétorique nationale dans une époque attentive à ce type de propos, revalorisation marchande d'un bien de consommation sur le déclin et légitimation de son mouvement par un discours culturaliste.

Fasciné par une forme d'artisanat qu'il qualifiera lui-même d'« artisanat populaire » (*minshūteki kōgei* 民衆の工芸), le mouvement exclut de

4. Voir notamment Frolet (1986) ou Nakami (2003).

5. Notamment Brandt (2007) ou plus récemment le numéro spécial de la revue *Cipango* consacré au sujet (Marquet & Butel 2009).

ses critères normatifs de valorisation l'ensemble des objets manufacturés à destination de la noblesse de Cour et des élites urbaines, militaires et religieuses, autant que les pièces produites à partir des années 1870 pour les marchés étrangers. L'intérêt spécifique pour la culture du monde rural, des petites gens et des classes populaires du Japon n'est d'ailleurs pas propre à Yanagi. À la suite des travaux du folkloriste Yanagita Kunio 柳田國男 (1875-1962), des chercheurs tels que Kon Wajirō 今和次郎 (1888-1973), Shibusawa Keizō 渋沢敬三 (1896-1963) ou Miyamoto Tsuneichi 宮本常一 (1907-1981) s'attachent à étudier les outils, les artefacts et la dimension matérielle de la vie de la population de l'archipel. L'intérêt pour l'histoire populaire⁶ est donc fort dans la première moitié du xx^e siècle.

La spécificité du travail de Yanagi, ce qui le distingue nettement des figures citées ci-dessus, n'est cependant pas tant l'étude de cet artisanat populaire que les efforts menés pour le valoriser et en assurer la pérennité. Parmi les entreprises initiées par le mouvement des arts populaires qui expliquent cette survivance, nous en retiendrons les plus importantes.

La première est la construction d'un discours sur la valeur de techniques manufacturières illustrant le génie de la nation japonaise. Un ouvrage tel que « Le Japon des métiers manuels » (*Teshigoto no Nihon* 手仕事の日本), quoique relativement tardif dans l'œuvre de Yanagi puisqu'il paraît en 1948 (Yanagi 2008), illustre un courant de pensée né au milieu des années 1920 et qui porte sur les spécificités esthétiques de l'artisanat national dans la région asiatique. La chose mérite d'être soulignée, puisqu'elle donne à l'artisanat une assise théorique indigène lui conférant une existence propre, s'opposant à celles du monde des beaux-arts ou des arts décoratifs héritées de l'Occident.

Le second facteur est la création et l'investissement dans un réseau de manufactures répondant aux critères théorisés en amont et bâties sur les ruines des centres de production artisanale régionaux de l'époque Edo. Comme nous le verrons plus loin, cette entreprise n'est pas le propre du mouvement et d'autres institutions, qui n'ont pas manqué d'inspirer Yanagi,

6. L'étude de l'histoire populaire du Japon par des intellectuels qui ne sont d'ailleurs pas nécessairement des historiens connaît un engouement tel dans la première moitié du xx^e siècle que l'historien Kano Masanao 鹿野政直 fera de ce nouvel épistémè une catégorie à part entière de l'histoire moderne du Japon (Kano 1983).

ont cherché, à la même époque, à valoriser économiquement la production artisanale japonaise. Le mouvement des arts populaires parvient cependant à consolider son assise en créant en aval des réseaux autonomes efficaces de distribution de cette production.

En troisième lieu, le mouvement s'applique à attiser l'intérêt du consommateur en distribuant son artisanat dans des boutiques relativement luxueuses et dans les rayons spécialisés des grands magasins des plus importants centres urbains du pays (Kunik 2013). Le lien entre l'artisanat et les grands magasins japonais, tels Mitsukoshi ou Takashimaya, est aujourd'hui établi et ces enseignes disposent toujours à l'heure actuelle d'une surface de vente conséquente destinée à ce type de productions où s'organisent régulièrement des expositions. La raison de ce lien n'a pourtant rien d'évident, et il faut remarquer que cette association est la résultante des efforts répétés du mouvement des arts populaires pour multiplier les réseaux de distribution de sa production et en accroître l'attractivité.

Le dernier facteur est celui de la création, dans les années 1930, d'un ensemble de musées associés au mouvement, dont le siège, le Musée des arts populaires du Japon⁷ (Nihon mingeikan 日本民藝館) est installé dans une grande annexe de la maison de Yanagi, dans le quartier de Komaba à Tokyo. Ce réseau a pour mission d'exposer des objets d'artisanat japonais anciens et modernes car, Yanagi l'a très rapidement compris, s'il est une manière évidente d'institutionnaliser la préservation du patrimoine artisanal de l'archipel en le dotant d'une légitimité et d'une représentativité égales à celle des beaux-arts, c'est bien en lui consacrant des musées. Cette position avant-gardiste ne sera suivie de manière généralisée qu'après-guerre par les autres acteurs du milieu.

En fin de compte, l'œuvre de Yanagi et de son mouvement n'est qu'une première tentative pour sauver un artisanat japonais défini comme intrinsèquement japonais de la situation difficile et du déclin qu'il connaissait au début du xx^e siècle. Soulignons par ailleurs ici le caractère limité de

7. Si le Musée des arts populaires du Japon établi à Tokyo en 1936 est le plus grand des musées du réseau, il connut un précédent. Yanagi établit le Musée des arts du peuple coréen (Chōsen minzoku bijustukan 朝鮮民族美術館) à Séoul en 1924. Sur le sol japonais, un premier musée régional est ouvert en 1931 à Tottori et d'autres suivront plus tard à Kurashiki, Matsumoto, Osaka et sur l'île de Taketomi (Okinawa) notamment.

l'entreprise, qui se concentre sur un type spécifique de productions inspirées du monde rural. Le mouvement ne prenait donc pas en considération l'ensemble des savoir-faire existants dans le pays à cette époque. Cependant, le travail réalisé et les jalons posés alors sont restés fondamentaux dans la patrimonialisation du champs et sa survivance dans le Japon d'aujourd'hui. Ces efforts joueront indiscutablement le rôle d'exemples à suivre durant les décennies suivantes.

Les années 1930 et l'influence du ministère du Commerce et de l'Industrie

Comme nous l'avons vu ci-dessus, le mouvement des arts populaires a cherché à revaloriser une forme de travail artisanal estimé pour sa symbolique identitaire dans une époque qui ne lui était plus favorable, en lui offrant entre autres de nouveaux débouchés commerciaux. La première tentative de ce type n'est d'ailleurs pas l'œuvre de Yanagi, mais d'un autre membre du mouvement, Yoshida Shōya 吉田璋也 (1898-1972), qui fonde dans sa ville natale de Tottori les ateliers et le magasin Takumi たくみ en 1932 (Kunik 2011 : 98-99). L'objectif est alors de soutenir les artisans locaux, doublement affaiblis par l'industrialisation croissante et par le marasme économique du début des années 1930, en leur apportant des commandes qui devaient pouvoir répondre aux besoins modernes des grands centres urbains. Cependant, ce type d'initiative n'est pas l'invention du mouvement, et il est fort probable que les précédents, que nous allons évoquer ici, l'aient en fait incité à mettre en place des actions similaires au sein de son propre réseau.

Une résultante intéressante de la division conceptuelle, à la fin du XIX^e siècle, entre art et artisanat est la mise sous tutelle de ces deux domaines par des organes gouvernementaux différents. Si les beaux-arts, leur enseignement et leur diffusion sont assez naturellement intégrés au cahier des charges du ministère de l'Éducation (Monbushō 文部省), l'artisanat, puisqu'il correspond à son échelle à une forme de production industrielle, est placé à l'époque Meiji sous la gouvernance institutionnelle du ministère de l'Agriculture et du Commerce (Nōshōmushō 農商務省).

La division des domaines est alors clairement établie. Au sein des cinq expositions industrielles nationales (Naikoku kangyō hakurankai 内国勸業

博覧会) qui eurent lieu entre 1877 et 1903, l'artisanat avait été présenté comme une forme de production manufacturée (Mori 2008 : 40 *et seq.* [2009 en biblio : vérifier]). À l'inverse, lors de la première exposition d'art officielle mise en place par le ministère de l'Éducation (Monbushō bijutsu tenrankai 文部省美術展覧会) en juin 1907, celui-ci était absent (Winther-Tamaki 1999 : 127). Paradoxalement, si le manque d'attention chronique à l'égard de l'artisanat japonais dans sa dimension esthétique est alors évident sur la scène nationale au début du xx^e siècle, celui-ci avait parallèlement connu une trajectoire ascendante à l'international. Depuis la fin du xix^e siècle, au travers de la vague japoniste, l'artisanat japonais avait eu une influence certaine sur les formes et les techniques de la Sécession viennoise, des différents mouvements Art nouveau occidentaux ou ceux de l'Art déco par le biais des grandes expositions⁸.

Pour en revenir au Japon, la restructuration en 1925 du ministère de l'Agriculture et du Commerce en deux organes distincts, le ministère de l'Agriculture et des Forêts d'une part (Nōrinshō 農林省), et celui du Commerce et de l'Industrie (Shōkōshō 商工省) de l'autre, a pour effet de remettre en lumière l'existence de certains savoir-faire manuels négligés par les gouvernements précédents devant le besoin de développer au plus vite l'industrie lourde japonaise.

Le nouveau ministère du Commerce conçoit ainsi en 1928 un réseau de bureaux de conseils pour les arts industriels (*kōgei shidōsho* 工芸指導所). Ces structures auront une influence importante sur la survivance des techniques manufacturières au cours des décennies futures ainsi que sur l'émergence d'un design industriel proprement japonais⁹. Le siège de ce réseau, basé à Sendai, publie dès 1932 un journal, *Kōgei News* (*Kōgei nyūsu* 工芸ニュース), dont les archives sont aujourd'hui accessibles en ligne¹⁰. Il incarne la première véritable tentative publique de redonner vie à un artisanat moribond.

8. Nous pouvons notamment citer à ce titre l'importance de l'Exposition universelle de Paris en 1867 et celle de Vienne en 1873.

9. Pour une étude plus spécifique de la question de l'émergence d'une industrie du design au Japon, voir les travaux d'Anne Gossot (notamment Gossot 2007).

10. Voir bibliographie (Sangyō gijutsu sōgō kenkyūjo 1932-1973). Le centre du Tōhoku de l'Institut national des sciences et technologies de pointe (National Institute of Advanced Industrial Science and Technology, ou AIST en anglais, Sangyō gijutsu sōgō kenkyūjo, Tōhoku sentā 産業技術総合研究所・東北センター en japonais), qui a mis

Bénéficiant de fonds importants, dans la plus pure tradition du dirigisme étatique du secteur industriel privé qui constituera le nerf de la politique économique de la haute croissance, ces bureaux répartis sur tout le territoire mettent en relation artisans et petites entreprises spécialisées mais peu outillées pour répondre aux besoins modernes du marché. Ce réseau d'orientation aura permis, par l'adaptation des savoirs aux réalités économiques de l'époque, la préservation de techniques et de connaissances qui ont par ailleurs largement disparu en Occident. Il répondra incidemment, mais avec succès, aux besoins de l'armée pendant les années de guerre¹¹.

De plus, si la revalorisation de l'artisanat est passée par la réorientation de la production manuelle vers des besoins nouveaux, un autre objectif de ces bureaux a été de transformer le regard porté par l'artisan sur son propre travail. Pour ce faire, le siège de Sendai invitera jusqu'à la fin de la guerre plusieurs architectes et designers modernistes étrangers pour conseiller le secteur. Parmi ceux-ci, deux sont particulièrement célèbres, Bruno Taut (1880-1938), invité en 1933, et Charlotte Perriand (1903-1999), invitée en 1940.

C'est peut-être en cela que le travail des bureaux d'orientation gouvernementaux a le plus divergé des efforts du mouvement des arts populaires. Yanagi, par sa réflexion théorique sur l'artisanat japonais, a cherché à revaloriser l'esthétique des formes anciennes et à réintégrer celles-ci dans le quotidien du Japon moderne. Le ministère du Commerce se sera pour sa part efforcé de redonner du travail aux artisans en ne se préoccupant que peu de la valeur historique ou patrimoniale des savoir-faire qu'il s'agissait de remettre en activité.

Pourtant, si tel est l'état des lieux de l'artisanat dans le Japon d'avant-guerre, les deux démarches étaient vouées à converger. Les designers invités par le gouvernement japonais ont unanimement loué l'histoire des formes produites dans l'archipel durant le millénaire précédant, regrettant bien souvent qu'il leur soit demandé de moderniser des pratiques qu'ils estimaient abouties. Taut cherchera par exemple à se soustraire à ses obligations pour se consacrer à l'écriture d'une histoire de l'art et de l'architecture

en ligne ces archives, est le descendant direct du siège des bureaux de conseils pour les arts industriels dont il est question ici.

11. Sur le rôle important des très petites entreprises auxquelles appartiennent les métiers de l'artisanat durant la Seconde Guerre mondiale, voir Reubens (1947 : 578-593).

japonais (Taut 1936). Perriand, de son côté, produira du mobilier en bambou qui ne plut guère au gouvernement qui espérait d'une collaboratrice de Le Corbusier un apport plus visionnaire. Il y a certes un peu de cet orientalisme dénoncé par Edward Saïd dans les discours de Taut et de Perriand, qui valorisent un Japon de traditions face aux besoins réels des consommateurs. Mais en même temps, et malgré le fait que ces invités de marque n'aient qu'imparfaitement rempli leur mission, leur regard aura permis de donner plus de poids à un héritage que le pays n'avait pas jusque-là trouvé nécessaire de préserver.

Le point de confluence est peut-être à trouver aussi chez ce jeune assistant japonais de 26 ans, propulsé collaborateur de Charlotte Perriand durant les deux années de son séjour, et dont le parcours futur expliquera certainement l'épanouissement de l'artisanat ancien autant que celui d'une esthétique industrielle moderne dans le Japon d'après-guerre. Yanagi Sōri 柳宗理 (1915-2011), fils de Muneyoshi, mènera parallèlement une carrière brillante de designer industriel, peut-être le plus connu de son époque, et de directeur de l'association et du Musée des arts populaires de Tokyo¹² à la suite de son père (Yanagi 2007 : 89).

L'après-guerre et la renaissance d'un artisanat d'art

Comme nous l'avons vu jusqu'ici, une caractéristique de la mise en valeur de l'artisanat japonais sur la scène nationale, et donc de sa survivance durant la première moitié du xx^e siècle, a été la réappréciation de son aspect fonctionnel. Il s'est agi autant de recycler au mieux les savoir-faire encore en activité avant-guerre pour répondre aux besoins de l'époque que de légitimer une production manufacturière héritée du passé en théorisant la « beauté de sa fonction » (*yō no bi* 用の美, selon la formule chère à Yanagi Muneyoshi). L'après-guerre verra la renaissance d'une valorisation

12. À ce propos, il semble désormais que le musée, suite à l'influente carrière de Yanagi Sōri, ait pleinement choisi d'embrasser le discours moderniste du design tout en continuant son travail de préservation de l'artisanat populaire ancien. En novembre 2012, Fukasawa Naoto 深澤直人, un autre designer de renom dont quelques-unes des pièces sont entrées dans les collections permanentes du MoMA de New-York, est nommé cinquième directeur de l'institution.

artistique des savoir-faire manufacturiers de l'archipel et l'apparition d'acteurs et d'institutions permettant l'émergence de formes d'expression nouvelles dans les professions manuelles japonaises.

Jusqu'alors, la seule manifestation d'un intérêt pour la dimension artistique de l'artisanat japonais s'était faite, dès 1927, par l'ajout au sein des expositions nationales d'art d'une quatrième section, celle de l'« artisanat d'art » (*bijutsu kōgei* 美術工芸), aux catégories déjà existantes de la peinture dans le style japonais, de celle de style occidental et de la sculpture. Soulignons cependant que la création d'une nouvelle section consacrée à « l'artisanat d'art » au sein des expositions du ministère de l'Éducation traduisait un état de fait plus qu'une révolution conceptuelle.

En vérité, il n'existait alors pas véritablement de différences techniques et esthétiques entre les arts décoratifs qui s'étaient réformés aux débuts de l'époque Meiji et l'artisanat d'art dont nous faisons mention ici. Alors que les arts décoratifs japonais avaient influencé l'Occident des années 1870 par le biais des grandes expositions, les arts décoratifs occidentaux des années 1900 avaient à leur tour marqué certains artistes japonais¹³ en troublant la frontière entre art et artisanat. Tout comme l'école de Nancy, le mouvement Arts & Crafts anglais ou le Wiener Werkstätte autrichien qui voyaient se côtoyer artistes et artisans, le Japon avait également manifesté au travers de mouvements de moins grande ampleur un intérêt moderniste et internationaliste pour une approche métissée des pratiques. L'adjonction d'une section d'artisanat d'art au sein des expositions nationales d'art au Japon peut donc selon toute vraisemblance s'expliquer d'abord par la nécessité d'intégrer les pièces fonctionnelles d'artistes reconnus aux catégories en place précédemment.

Cependant, le véritable changement de cap s'opère lors de l'entrée en vigueur de la Loi de préservation du patrimoine culturel (*Bunkazai hogohō* 文化財保護法) en 1950, refonte importante des lois antérieures, et son premier amendement de 1954 qui en précise le contenu et qui ajoute

13. Le plus célèbre de ces artistes est peut-être Asai Chū 浅井忠 (1856-1907), peintre dans le style occidental dont les toiles à l'huile font un peu oublier le travail dans le domaine de la décoration des céramiques et des laques, d'inspiration clairement japonaise. Sur le lien entre Asai et les arts décoratifs japonais, voir les nombreux travaux de Christophe Marquet consacrés à la question, notamment Marquet (2002) et (2012).

le patrimoine folklorique et populaire à la liste des domaines à protéger (Shiina 2010 : 23 *et seq.*).

Nous ne relèverons qu'un élément de cette loi, dont le spectre couvre des domaines de préservation extrêmement variés, à savoir la distinction faite entre patrimoine culturel matériel (*yūkei bunkazai* 有形文化財) et patrimoine culturel immatériel (*mukey bunkazai* 無形文化財). Si certaines productions de l'artisanat, comme certains bâtiments, textes, peintures ou sculptures rares et précieuses, ont été protégées par la notion de patrimoine culturel matériel depuis la fin du XIX^e siècle, le besoin affirmé dans les années 1950 de sauvegarder une forme immatérielle du patrimoine culturel va transformer profondément la perception de la valeur de l'artisanat japonais.

Ce patrimoine immatériel, évoqué dans la loi de 1950, est divisé en deux sections : arts de la scène (*geinō* 芸能) et techniques artisanales (*kōgei gijutsu* 工芸技術). Dans les deux cas, la loi prévoit de protéger les compétences humaines permettant la transmission de connaissances et la reproduction d'un nombre préalablement défini de savoirs considérés comme historiquement et culturellement importants. Dans le détail, cette loi subdivise les personnes et institutions aptes à transmettre ces connaissances selon trois types de certifications : certification individuelle (*kakko nintei* 各個認定), certification collective (*sōgō nintei* 総合認定) et certification de groupe de préservation (*hoji dantai nintei* 保持団体認定), ces deux dernières certifications se distinguant l'une de l'autre par l'importance du caractère individuel pour la première ou anonyme pour la seconde des personnes composant le groupe protégé.

La loi des années 1950 assure donc à des « conservateurs (individuels ou collectifs) d'un patrimoine culturel immatériel précieux » (*jūyō mukey bunkazai hojisha* 重要無形文化財保持者), sélectionnés pour le haut degré de maîtrise de leur métier et communément appelés « trésors nationaux vivants » (*ningen kokuhō* 人間国宝, bien que le terme ne figure pas dans la loi), la garantie financière de pouvoir exercer et transmettre leurs connaissances aux générations futures. Dans le cas de l'artisanat néanmoins, et c'est là un point essentiel, ce n'est pas la production de l'artisan qui est valorisée, mais bien sa maîtrise technique et son aptitude à la transmettre dans le temps.

Dès lors, et contrairement à la perception d'avant-guerre, l'artisanat ne doit plus exister uniquement dans sa dimension utilitaire. Et qui plus est,

il n'a même plus à être défini à proprement parler comme de l'artisanat pour être valorisé. Un artisan spécialiste des techniques du laque qui serait protégé par cette loi pourrait, dès la reconnaissance de sa maîtrise et la garantie de sa protection, cesser de produire des objets fonctionnels qui lui avaient pourtant permis d'assurer sa subsistance jusqu'alors. Il pourrait de plus choisir de mettre ses connaissances techniques au profit d'une carrière d'artiste *bona fide*, pour peu qu'il continue d'exercer dans son domaine de spécialisation.

Cette évolution pose un certain nombre de questions auxquelles il est difficile de donner une réponse simple. L'artisanat libéré de son caractère utilitaire est-il encore de l'artisanat ? Ou alors, l'exclusion de l'artisanat dans les discours de valorisation des beaux-arts à l'époque Meiji n'aurait-elle finalement pas quelque chose de profondément artificiel ?

Un nouveau regard sur le sujet était donc né, recyclant une fois encore les techniques héritées, mais dont les finalités étaient diamétralement opposées aux efforts de préservation des années d'avant-guerre. Le lecteur trouvera dans l'article de Bert Winther-Tamaki (1999) quelques éléments de réflexion sur le flou entre art et artisanat induit par la loi de préservation des biens culturels immatériels. Cet article s'intéresse spécifiquement aux pièces céramiques non-fonctionnelles du potier Yagi Kazuo 八木一夫 (1918-1979). Ajoutons néanmoins que le mouvement de libération de la fonction analysé dans l'article cité ci-dessus est une résultante bien réelle de la loi de 1950. Une conversion similaire s'opère au même moment chez d'autres artisans célèbres. C'est par exemple le cas du céramiste Kawai Kanjirō 河井寛次郎 (1880-1966), personnage central du mouvement des arts populaires trente ans plus tôt et jusqu'alors ardent défenseur de la beauté fonctionnelle et anonyme de l'artisanat, qui, refusant pourtant jusqu'à sa mort le titre de trésor national vivant, consacrera la seconde moitié de sa carrière à une production plus sculpturale qu'utilitaire.

Est-ce là une réelle nouveauté ? Des pièces décoratives, chefs-d'œuvre de technique, ont été produites au Japon depuis l'époque impériale pour être exposées dans les alcôves des maisons fortunées ou offertes aux institutions religieuses du pays. Une expression matérielle non fonctionnelle des savoir-faire manufacturiers a donc existé au Japon depuis longtemps.

Au xx^e siècle cependant, les paradoxes et les ambiguïtés des divisions conceptuelles importées font subrepticement surgir des problèmes nouveaux. Si l'artisanat utilitaire, qui ne serait donc pas de l'art, n'est pas voué

à être officiellement exposé dans les musées, son pendant non fonctionnel ne peut pas véritablement répondre à la demande du marché des biens de consommation. Le Japon s'est désormais doté de textes législatifs et de déclarations d'intentions pour préserver son patrimoine artisanal, néanmoins il lui manque encore des institutions culturelles pour en assurer la promotion. C'est donc sans surprise que l'on voit fleurir, durant la seconde moitié du xx^e siècle, un certain nombre de celles-ci.

Le premier exemple que nous souhaitons évoquer est la création en 1954, immédiatement après l'amendement de la loi de 1950, d'une Association de promotion de l'artisanat japonais (Nihon kōgeikai 日本工芸会) dont les bureaux sont installés dans le Musée national de Tokyo (Tōkyō kokuritsu hakubutsukan 東京国立博物館). Rappelons ici que ce musée dépend de l'administration du ministère de l'Éducation et qu'il n'est donc pas difficile de trouver le lien qui unit la loi de 1950 à la création de cette association. Cette dernière constitue la première institution nationale de valorisation de l'artisanat qui n'ait pas pour but la promotion économique des savoir-faire, mais bien la mise en lumière culturelle du patrimoine manufacturier du pays.

L'association organise depuis cette date une exposition annuelle d'artisanat, dit traditionnel (Nihon dentō kōgeiten 日本伝統工芸展), qui concrétise pour les artisans sélectionnés une reconnaissance institutionnelle extrêmement importante, l'espoir d'une aide financière publique pour continuer d'exercer leur métier, mais qui représente surtout la première antichambre d'un accès au titre convoité de trésor national vivant.

Un dernier point est à relever ici, relatif aux problèmes liés à l'exposition d'un artisanat dont on ne sait plus s'il en est vraiment un. Le siège de l'Association de promotion de l'artisanat japonais est – nous l'avons dit – établi dans le Musée national. Phénomène intéressant cependant, les expositions annuelles n'ont pas lieu dans le musée, mais dans les espaces d'expositions des grands magasins du Japon, le plus souvent dans ceux du magasin Mitsukoshi du quartier de Nihonbashi à Tokyo. Il semble donc que la pratique née une trentaine d'années plus tôt sous l'influence du mouvement des arts populaires se soit pérennisée.

Il faut en vérité attendre le milieu des années 1970 pour que l'artisanat entre enfin de manière généralisée au musée. À l'initiative du Bureau des affaires culturelles (Bunkachō 文化庁) du ministère de l'Éducation, une annexe du Musée national d'art moderne de la ville de Tokyo (Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan 東京国立近代美術館) est ouverte en 1977 dans

l'ancien bâtiment de la garde impériale réhabilité, situé en face du palais impérial. Cette annexe (Kōgeikan 工芸館) aura dès lors pour vocation d'organiser des expositions temporaires thématiques sur les techniques protégées par la loi de 1950 et de recueillir et conserver des pièces produites par les trésors nationaux vivants.

Au même moment, et dans une toute autre optique, une loi de promotion des industries d'artisanat traditionnel (*Dentō kōgeihin sangyō no shinkō ni kansuru hōritsu* 伝統工芸品産業の振興に関する法律) est votée en 1974 suivant une proposition du ministère du Commerce et de l'Industrie (Tsūshō sangyōshō 通商産業省), héritier du ministère du Commerce d'avant-guerre. Cette loi tend à valoriser et à aider financièrement par des fonds publics et privés des artisans et des petites industries sélectionnés par le ministère selon un certain nombre de critères préalablement établis¹⁴. Si la notion de préservation de l'héritage manufacturier japonais, volontiers présenté comme traditionnel, apparaît dans les déclarations d'intention d'un ministère comme de l'autre¹⁵, cette loi diffère fondamentalement de celle de 1950 en insistant sur le caractère utilitaire des objets produits d'une part, et d'autre part sur la nature régionale des techniques à protéger.

Conjointement à la loi de 1974, le ministère du Commerce et de l'Industrie met sur pied une association à but non-lucratif de promotion des industries d'artisanat traditionnel (Dentō kōgeihin sangyō shinkō kyōkai 伝統工芸品産業振興協会), dotée à travers le pays d'espaces d'exposition en façade et chargée de deux autres missions non moins importantes en arrière-plan. La première de celles-ci est finalement assez proche du travail des bureaux d'orientation de l'artisanat établis dans les années 1930 : promouvoir nationalement et internationalement les savoir-faire à des fins industrielles et commerciales. La seconde est d'ordre conservatoire, en réunissant sous une même bannière et en aidant financièrement, voire en

14. Ceux-ci sont au nombre de cinq : 1) production d'objets d'usage courant dans la vie quotidienne, 2) faits essentiellement à la main, 3) utilisant des techniques traditionnelles, 4) employant des matériaux traditionnels, et 5) représentatifs de savoir-faire régionaux.

15. Cependant, aucune indication n'est donnée, ni par le ministère de l'Éducation ni par le ministère du Commerce et de l'Industrie, pour définir ce qui constitue un artisanat traditionnel d'un artisanat qui ne le serait pas.

ressuscitant, une sélection d'associations locales de préservation des techniques manufacturières locales.

L'artisanat japonais en 1975 – et c'est toujours le cas aujourd'hui – peut donc être défini selon quatre concepts : une dimension populaire, folklorique pourrait-on dire, mise en avant par le mouvement des arts populaires ; une dimension régionale, valorisée par le ministère du Commerce et de l'Industrie ; une dimension virtuose encouragée par le ministère de l'Éducation et enfin une dimension fonctionnelle qui apparaît à des degrés d'importance divers dans les critères des différentes instances. Étrangement, ces quatre dimensions ne s'interpénètrent que rarement. Les arts populaires n'ont que faire de la notion de virtuosité, préférant mettre l'accent sur le caractère simple de pièces d'extraction populaire. Le ministère du Commerce n'a lui cure de la dimension populaire du produit qui doit d'abord représenter une technique régionale pouvant servir à estampiller la spécificité culturelle de son lieu de production, sans qu'aucun intérêt ne soit porté au public visé par l'objet. Quant au ministère de l'Éducation, il ne se préoccupe guère du caractère régional ou fonctionnel de l'œuvre produite, sa mission étant de protéger la maîtrise extrême de quelques artisans triés sur le volet et de leur assurer la capacité à en transmettre les techniques. Un seul « artisanat » donc, mais pas moins de quatre approches pour en valoriser la nature.

Mashiko : une étude de cas

Les développements précédents méritent une illustration concrète. Nous souhaitons proposer l'étude d'un cas choisi parce qu'il condense dans son histoire l'ensemble des phénomènes présentés jusqu'ici, en insistant néanmoins sur le fait que des exemples similaires, et certainement aussi significatifs, existent dans toutes les régions du Japon, et dans tous les métiers de l'artisanat.

L'étude qui nous intéressera ici concerne la petite ville de Mashiko 益子, dans le département de Tochigi, à quelques heures de train au nord de Tokyo. Mashiko possède, nous dit-on, une tradition céramique récente qui remonte au milieu du XIX^e siècle. La date exacte d'émergence de cette vaisselle la plus volontiers avancée est celle de la création par le potier Ōtsuka Keisaburō 大塚啓三郎 (1828-1876) du premier four de la ville en 1852, à la suite de la découverte par ce dernier d'un important gisement d'argile

(Aoki 2003). Destinée à alimenter le marché local, cette industrie connaît une courte période de prospérité jusqu'au début de l'ère Meiji, période après laquelle la disponibilité croissante d'une vaisselle produite en série à moindre coût, la forte instabilité économique et le goût des consommateurs pour des biens de consommation plus modernes feront peu à peu périlcliter les communautés artisanales installées là.

Au milieu des années 1920, l'exode rural vers la capitale, relativement proche, vide la ville de ses populations actives, et l'industrie céramique qui avait connu un succès certain une cinquantaine d'années auparavant disparaît presque entièrement. C'est à cette époque que Yanagi Muneyoshi, qui voyage alors à travers le pays pour nourrir sa théorie, redécouvre la production ancienne du lieu. Cette vaisselle en grès, robuste, fonctionnelle, anonyme et à l'ornementation minimale correspond en tous points à l'esthétique promue par son mouvement. Preuve en est une modeste thêière de Mashiko qui figure aujourd'hui encore en bonne place dans les collections permanentes du Musée des arts populaires du Japon.

Cette reconnaissance théorique est bientôt suivie par l'investissement personnel d'un autre membre central du mouvement, le céramiste Hamada Shōji 浜田庄司 (1894-1978) qui, en 1927, installe son atelier dans la ville de Mashiko. Le lieu doit servir de plateforme pour faire revivre la production artisanale locale. Mais l'histoire ne s'arrête pas là. Hamada fait partie de la première génération d'artisans à obtenir le titre de trésor national en 1955 pour son œuvre personnelle et pour ses efforts de préservation du patrimoine artisanal japonais. La reconnaissance du ministère de l'Éducation jette donc indirectement une lumière nouvelle sur la petite bourgade où Hamada exerce son activité.

Deux mécanismes de valorisation du patrimoine artisanal japonais se superposent donc à Mashiko au début des années 1960 et la région commence à renouer avec le succès économique qu'elle avait connu un siècle auparavant. De nouveaux fours voient le jour, des boutiques s'installent, et dès 1966, une foire semestrielle de poterie (Mashiko tōki ichi 益子陶器市) est créée pour promouvoir touristiquement le patrimoine local. Ce marché, qui existe toujours aujourd'hui, se tient au printemps¹⁶ et à

16. La date de la foire de printemps est d'ailleurs toujours calée sur celle des congés de la Golden week pour s'assurer une présence accrue de touristes.

l'automne et attire des exposants venus de tout le Japon dont la production n'a aujourd'hui plus rien de commun avec les grès historiques.

Troisième étape, le ministère du Commerce fait lui aussi, à la suite de la loi sur la promotion des industries artisanales de 1974, une apparition remarquée dans la ville en conférant, en 1979, une « appellation¹⁷ » à la poterie locale qui n'en avait jusqu'alors jamais eue. Les humbles pièces dans le style du lieu seront désormais reconnues sous le nom de *mashiko yaki* 益子焼, pour les différencier géographiquement et techniquement de celles de Shigaraki, de Bizen, d'Imari ou d'ailleurs. Nous aimerions à ce propos souligner que la typologie de l'artisanat n'est donc pas nécessairement chose ancienne, mais bien souvent un processus récent de patrimonialisation des techniques qui n'aurait eu que peu de sens dans les époques précédentes, tout du moins pour la production ordinaire d'usage local.

Une quatrième strate du processus de valorisation moderne de l'artisanat qui voit le jour dans la ville de Mashiko retiendra maintenant notre attention. Mais pour cela, il nous faut changer de point de vue. Si nous avons jusqu'ici observé l'artisanat avec un regard macroscopique en partant des institutions, et ce pour comprendre les grandes tendances qui sont nées autour de la question au xx^e siècle, il est une chose dont nous n'avons rien dit, c'est la position des artisans eux-mêmes.

De l'artisan au créateur

Plutôt que d'observer les institutions qui finalement ne font que favoriser la réhabilitation des pratiques pour pouvoir les entériner, nous pourrions supposer que, durant l'époque moderne, la survivance et le renouvellement des idées dans l'artisanat japonais a toujours eu pour fond une volonté, et un besoin parfois réel, de dépasser les codes établis précédemment. Le mouvement des arts populaires dans les années 1920 et 1930 a exprimé une critique envers la politique gouvernementale des arts qui avait négligé la valeur esthétique du travail anonyme des professions manuelles. Le

17. Le terme général de l'appellation est « artisanat traditionnel » (*dentōteki kōgei* 伝統的工芸). L'appellation obtenue, les industries sélectionnées par le ministère du Commerce peuvent apposer un logo d'authenticité sur leur production.

changement d'orientation de certains artisans se tournant vers la production industrielle a ensuite permis à ceux-ci de se libérer de la stagnation de leur métier en faisant entrer les savoir-faire manufacturiers anciens dans un réseau international d'échange de connaissances. Après guerre, le choix de certains artisans d'abandonner le caractère fonctionnel de l'objet a profondément transformé le regard porté sur leur production. Cette volonté de dépasser les codes en vigueur pourrait faire écho au fait que, dans des temps bien plus reculés déjà, la pensée des maîtres de thé telle que celle de Sen no Rikyū 千利休 (1522-1591) et la valorisation d'une vaisselle d'extraction modeste s'étaient opposées aux excès de luxe de l'aristocratie de l'époque.

Dans la seconde moitié du ^{xx}e siècle et avec une force d'entraînement toujours plus importante, le Japon a ainsi vu fleurir des réseaux d'artisanat parallèles à ceux que nous avons évoqués jusqu'ici. Il faut par là comprendre que les artisans du Japon, surtout les plus jeunes générations, ne se reconnaissent pas tous dans les définitions et l'esthétique valorisée par le mouvement des arts populaires. Moins nombreux encore sont ceux qui cherchent nécessairement à obtenir la reconnaissance de leur travail au moyen des concours et des titres mis en place par le ministère de l'Éducation. Enfin, si l'histoire régionale de l'artisanat constitue pour la plupart une source d'enseignement fondamentale, l'objectif ne se limite généralement pas pour un jeune artisan à reproduire à la lettre un patrimoine local avec pour seule ambition la préservation des techniques manufacturières anciennes. Il faut donc pour l'artisan moderne et indépendant d'autres espaces d'expression et de mise en valeur permettant de créer des débouchés pour sa production¹⁸.

Ces espaces sont aujourd'hui les boutiques et les foires telles que nous les avons évoquées précédemment. Si le visiteur peu attentif ne verra lors de son passage à Mashiko que de la « poterie », une analyse plus fine lui fera remarquer qu'il n'y a à peu près rien en commun, ni dans la forme ni dans la fonction, entre les biens culturels importants exposés dans le musée de la ville, les pièces anciennes mises en valeur par l'association locale de préservation des techniques, la production propre à Hamada et la vaisselle présentée sur les étals des jeunes céramistes qui ont fait le voyage de Hokkaidō, du Kyūshū ou d'ailleurs à l'occasion du grand marché de printemps.

18. Une analyse détaillée du phénomène est proposée dans la thèse de doctorat d'Ann Holmes (1982).

Ces foires, ces marchés et ces réunions constituent donc une autre force vive dans la valorisation de l'artisanat japonais, la plus récente historiquement, mais sans doute à l'heure actuelle celle qui rencontre le plus grand succès. Il y a d'évidence quelque chose d'anarchique dans la production des artisans qui fréquentent aujourd'hui ces marchés, loin des codes établis des institutions nationales. Cette anarchie souligne cependant de façon nette la santé générale de l'artisanat contemporain. Et de manière plus intéressante encore, cette anarchie tend actuellement à se fédérer.

Le succès actuel de la foire de Mashiko n'est plus autant dû à l'histoire de la ville qu'aux réseaux actuels qui en renouvellent l'attractivité. Dans ce cas précis, une galerie-magasin, Starnet¹⁹, ouverte en 1998 par le designer Baba Kōshi²⁰ 馬場浩史, se fait le porte-parole des jeunes générations d'artisans qui ne se retrouvent plus dans les pratiques institutionnelles. Fréquentée par les amateurs d'art et de design, la galerie à la sélection sans cesse renouvelée reflète les recherches esthétiques les plus contemporaines en matière d'artisanat. Le phénomène pourrait n'avoir qu'une valeur anecdotique compte tenu du succès touristique de la ville, mais l'ouverture récente d'autres galeries-boutiques Starnet à Tokyo et à Osaka, comme la présence croissante du « label » hors du pays, par le biais des salons internationaux notamment, invite malgré tout à reconnaître le succès de l'entreprise. Peut-être celle-ci s'essouffera-t-elle, mais elle traduit néanmoins, par l'usage des nouveaux médias et une façon de communiquer résolument contemporaine d'une part, et par une volonté de renouveler le secteur de l'autre, les préoccupations actuelles de l'artisanat japonais. Ceci laisse donc penser que ces métiers ont réussi à retrouver une identité propre et des moyens d'exister sans les perfusions institutionnelles qui étaient les seuls espoirs de l'artisan il y a moins d'un siècle.

19. <http://www.starnet-bkds.com/> (consulté le 1^{er} janvier 2013).

20. Pour un aperçu des aspirations des mouvements indépendants de valorisation de l'artisanat dans le Japon contemporain, voir Baba *et al.* (2010).

Conclusion

Malgré l'intérêt pour le sujet dans le Japon contemporain, il n'existe pas encore de théorie pleinement satisfaisante ni de discipline attachée à l'histoire de l'artisanat japonais qui répondent aux modèles méthodologiques construits par les historiens dans le cas d'une étude de l'art en général. Les publications abondent, certes, mais rares sont celles qui proposent un panorama global des discours sur les métiers manuels japonais dénué d'une affiliation ostensible, ne serait-ce que dans son cadre conceptuel, à l'un ou l'autre des courants présentés ici²¹.

Ces approches, nous l'avons vu, ont toutes tenté une définition normative de la notion d'artisanat et des raisons pour lesquelles celui-ci méritait d'être valorisé. Durant le xx^e siècle, face à la modernisation des métiers manuels perçue comme une menace culturelle, le mouvement des arts populaires, s'appuyant sur une théorie très arrêtée concernant un type particulier de production, a été le premier à affirmer la valeur du patrimoine manufacturier de l'archipel dans sa dimension identitaire en rejetant les arts décoratifs qui ne correspondaient pas à ses critères esthétiques. Le ministère de l'Éducation a pris, après-guerre, le chemin diamétralement opposé en protégeant légalement la virtuosité de quelques artisans, mais sans jamais se soucier de savoir si c'était l'artisanat ou le génie individuel d'un petit nombre qui méritait d'être préservé. Le ministère du Commerce a, quant à lui, œuvré durant tout le xx^e siècle pour favoriser l'attractivité économique de l'artisanat, en insistant après la guerre sur la dimension régionale des industries qu'il s'efforçait de faire perdurer²². Enfin, les efforts les plus récents des nouvelles générations d'artisans tendent à démocratiser le métier en insérant de plus en plus celui-ci dans la vogue du design industriel international.

L'ambition finale du présent article aura été l'analyse et la confrontation de ces approches normatives en soulignant qu'une force bien réelle de la

21. Il convient cependant de relever l'existence de deux ouvrages, Miyachi (2008) et Mori (2009), qui ont considérablement inspiré le présent article et dans lesquels le lecteur trouvera matière pour approfondir les thématiques abordées ici.

22. Si la valorisation du patrimoine artisanal des régions est évidemment louable en termes de préservation des connaissances, il faut cependant reconnaître qu'il s'agit là, commercialement parlant, d'un discours sur la valeur ajoutée du produit qui n'a rien de désintéressé.

norme est d'avoir pu engendrer de la valeur. Il semble que la démarche ait aujourd'hui abouti. Les différents discours sur un artisanat japonais séculaire ont permis à une industrie moribonde au début du ^{xx}^e siècle de reflourir avec force et de développer une conscience peut-être plus claire des raisons pour lesquelles elle peut continuer d'exister.

Un dernier problème soulevé ici est lié à la distinction entre art et artisanat. Comme nous l'avons vu, aucune des institutions qui voient le jour au ^{xx}^e siècle ne donne de réponse satisfaisante pour tracer une frontière nette entre les deux domaines. Les artisans contemporains eux-mêmes tendent d'ailleurs à brouiller un peu plus les pistes et il est aujourd'hui certain qu'il n'est pas de théorie qui dessine strictement les limites de leur espace d'expression.

En vérité, et c'est peut-être là que la chose est intéressante, l'artisanat contemporain rappelle en fin de compte bien plus celui de la fin d'Edo que la rigidité des discours nés dans les années 1920. Le Japon possède peut-être une conscience accrue de la valeur patrimoniale de ces métiers dans un monde qui n'en a pas, ou plus, le besoin technique (et n'est-ce pas là aussi une caractéristique des métiers d'art ?), mais après plus d'un siècle de divisions, de théories esthétiques en compétition, de lois et de financements d'ordre conservatoire, les deux pratiques recommencent à s'influencer mutuellement sans véritablement se soucier des frontières et des écoles. Ceci laisse songeur et invite à toutes les hypothèses. Que serait la nature de l'artisanat aujourd'hui si les intellectuels de la fin du ^{xix}^e siècle avaient intégré l'histoire des professions manuelles dans celle plus générale de l'art japonais ? Les institutions et les pratiques qui ont émergé pour en défendre la cause auraient-elles eu la même influence ? Seraient-elles même simplement apparues ?

Nous laisserons ces questions en suspens en concluant que la valeur esthétique et patrimoniale que l'artisanat possède dans le Japon d'aujourd'hui aura été tributaire de discours qui sont nés d'une critique consciente ou implicite de la division conceptuelle entre art et artisanat à l'époque Meiji. Cette division, qui a valorisé le premier et minimisé le second, a ainsi rapidement fait émerger des controverses qui, à leur tour, ont donné forme à des initiatives publiques et privées synonymes d'une prise de conscience progressive des manques antérieurs. Les conséquences de ces transformations nous sont clairement perceptibles aujourd'hui, mais demandent encore un travail de fond pour en analyser toute la mécanique.

Bibliographie

AOKI Hiroshi 青木宏 2003

Nihon no yakimono. Mashiko, Kasama
日本のやきもの——益子・笠間
(Céramiques du Japon. Mashiko,
Kasama), Kyoto, Tankōsha 淡交社.

BABA Kōshi 馬場浩史, **ELLIS Terry**
& **KITAMURA Keiko** 北村恵子, 2010

« Mingei to teshigoto ni mirai wa aru
no ka ? » 民芸と手仕事に未来はあるのか？
(Y a-t-il un avenir pour le *mingei* et les
métiers manuels ?), *Me no me* 目の眼,
hors série *Sayonara, mingei. Konnichiwa,*
mingei サヨナラ、民芸。こんにちわ、民藝。
(Au revoir, babioles artisanales. Bonjour,
artisanat populaire) : 235-281.

BRANDT Kim, 2007

Kingdom of Beauty. Mingei and the
Politics of Folk Art in Imperial Japan,
Durham, Duke University Press.

CHOAY Françoise, 1992

L'Allégorie du patrimoine, Paris, Seuil.

FROLET Elisabeth, 1986

Yanagi Sōetsu ou les éléments d'une
renaissance artistique japonaise, Paris,
Publications de la Sorbonne.

GOSSOT Anne, 2007

« Des chaises pour tous. Production de
masse et design mobilier » in TSCHUDIN
Jean-Jacques & HAMON Claude (dir.),
La société japonaise devant la montée du
militarisme. Culture populaire et contrôle
social dans les années 1930, Arles,
Picquier, pp. 123-147.

HOLMES Ann S., 1982

The Transition of the Artisan-Potter to
the Artist-Potter in Mashiko, a Folkware
Kiln Site in Japan, thèse de doctorat
à l'université de New-York, Ann
Harbor (Mich.), University Microfilms
International.

KAJINISHI Mitsuha, 1958

« Development of Light Industry »
in SHIBUSAWA Keizō (dir.), *Japanese*
Society in the Meiji Era, Tokyo,
Ōbunsha, pp. 237-304.

KANO Masanao 鹿野政直, 1983

Kindai Nihon no minkangaku 近代
日本の民間学 (Histoire des savoirs non-
académiques dans le Japon moderne),
Tokyo, Iwanami shoten 岩波書店.

KUNIK Damien, 2011

« Mouvement des Arts populaires et
études folkloriques », *Cipango*,
16 : 89-120.

KUNIK Damien, 2013 (à paraître)

« Le Mingei, bien de consommation :
une nouvelle approche de la question
de "tradition" », *Japon Pluriel* 9, Arles,
Picquier.

MARQUET Christophe, 2002

« Kōgei no kakushin o mezashita gaka,
Asai Chū : wasurerareta Mokugo no
zuan o furikaette » 工芸の革新をめざした
画家、浅井忠 —— 忘れられた黙語の図案
をふりかえって (Asai Chū, un peintre qui
tenta de rénover les arts décoratifs :

regard sur les modèles oubliés de Mokuugo), catalogue de l'exposition *Asai Chū no zuan* 浅井忠の図案 (Le dessin d'art appliqué chez Asai Chū), Sakura, Matsuyama, Sakura shiritsu bijutsukan 佐倉市立美術館, Ehime kenritsu bijutsukan 愛媛県立美術館, pp. 9-20.

MARQUET Christophe, 2012

« Tōkyō-Paris-Kyōto : itinéraire d'une redécouverte des arts décoratifs au début du ^{xx}e siècle à travers le cas d'Asai Chū », *Cross Sections. Kyōto kokuritsu kindai bijutsukan kenkyū ronshū* 京都国立近代美術館研究論集 (Revue de recherche du Musée national d'art moderne de Kyōto), 4 : 94-104.

MARQUET Christophe

& BUTEL Jean-Michel (dir.), 2009
L'invention des « arts populaires » : Yanagi Sōetsu et le Mingei, Cipango, 16.

MATSUBARA Ryūichi (dir.), 2010

Les arts décoratifs japonais face à la modernité. 1900-1930, Paris, catalogue d'exposition, Maison de la culture du Japon à Paris.

MIYACHI Hidetoshi 宮地英敏, 2008

Kindai Nihon no tōjikiigyō : sangyō hatten to seisan soshiki no fukusōsei 近代日本の陶磁器業 —— 産業発展と生産組織の複層性 (L'industrie céramique du Japon moderne : son développement industriel et la nature multidimensionnelle de son organisation manufacturière), Nagoya, Nagoya daigaku shuppankai 名古屋大学出版会.

MORI Hitoshi 森仁史, 2009

Nihon kōgei no kindai : bijutsu to dezain no botai to shite 日本工芸の近代 —— 美術とデザインの母胎として (L'artisanat japonais à l'époque moderne : berceau des arts et du design), Tokyo, Yoshikawa kōbunkan 吉川弘文館.

NAKAMI Mari 中見真理, 2003

Yanagi Muneyoshi. Jidai to shisō 柳宗悦 —— 時代と思想 (Yanagi Muneyoshi. Son époque et sa pensée), Tokyo, Tōkyō daigaku shuppankai 東京大学出版会.

TAUT Bruno, 1936

Fundamentals of Japanese Architecture, Tokyo, Kokusai bunka shinkōkai 国際文化振興会.

REUBENS Edwin P., 1947

« Small-Scale Industry in Japan », *The Quarterly Journal of Economics*, 61 (4) : 577-604.

Sangyō gijutsu sōgō kenkyūjo

産業技術総合研究所, 1932-1973

Index de la revue *Kōgei News*. En ligne : <http://unit.aist.go.jp/tohoku/techpaper/index1.html> (consulté le 1^{er} janvier 2013).

SHIINA Noritaka 椎名仙卓, 2010

Kindai Nihon to hakubutsukan. Sensō to bunkazai hogo 近代日本と博物館 —— 戦争と文化財保護 (Le Japon moderne et les musées. La guerre et la préservation du patrimoine culturel), Tokyo, Yūzankaku 雄山閣.

WINTHER-TAMAKI Bert, 1999

« Yagi Kazuo: The Admission of the Nonfunctional Object into the Japanese

Pottery World », *Journal of Design History*, 12 (2) : 123-141.

YANAGI Sōri 柳宗理, 2007

Yanagi Sōri. Seikatsu no naka no dezain

柳宗理 —— 生活のなかのデザイン

(Yanagi Sōri. Le design au cœur de la vie quotidienne), Tokyo, catalogue d'exposition, Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan 東京国立近代美術館.

YANAGI Muneyoshi 柳宗悦, [1948] 2008

Teshigoto no nihon 手仕事の日本 (Le Japon des métiers manuels), Tokyo, Iwanami bunko 岩波文庫.